

COMEDIA DE LA POLÍTICA Y POLÍTICAS DE LA COMEDIA. ENSAYO DE TEOLOGÍA POLÍTICA



JUAN IGNACIO ARIAS KRAUSE & PATRICIO LANDAETA MARDONES

CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS, UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA
CHILE

RESUMEN:

La crítica realizada por el sacerdote jesuita Ignacio de Camargo contra la Comedia en su *Discurso theológico* de 1689, conducirá a Francisco Bances Candamo a elaborar una obra en su defensa. La primera parte del trabajo presentará el carácter moral de dicha crítica, la cual será rebatida en los mismos términos, manifestando una posición a favor tanto moral como políticamente correcta de la Comedia. Centrado en estos puntos de la defensa realizada por Bances, la segunda parte presentará los fundamentos teológicos desarrollados por el autor, sobre los que la Comedia podrá establecer las bases con fin a construir una preceptiva que la valide, tanto en la realización de la obra como en el rol social que desempeña.

Palabras claves: Bances Candamo, Comedia, Teología política, Origen.

COMEDY OF POLITIC AND POLITICS OF COMEDY ESSAY OF POLITICAL THEOLOGY IN BANCES CANDAMO

ABSTRACT:

The critique carried out by the jesuit priest Ignacio de Camargo against the Comedy in his 1689 *Discurso theológico*, will lead Francisco Bances Candamo to elaborate a work in his defense. The first part of this article will present the moral character of that critique, which will be refuted on the same terms, showing a position moral and politically correct of the Comedy. Focused on these points of Bances defense, the second part will present the theological grounds on which the Comedy will be able to establish the basis with the aim of constructing a preceptive that validates it, both in the realization of the work as in the social role that it plays.

Keywords: Bances Candamo, Comedy, Political theology, Origin.



La obra de Francisco Bances Candamo titulada *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos* es una obra reveladora que, aunque inédita, ha sido destacada por los especialistas fundamentalmente por su dimensión política y moral, lo que le otorga una importancia capital para comprender el valor social que se tenía del teatro a fines del siglo XVII¹. En efecto, la obra de Bances lejos se encuentra de ser una comedia o una obra de entretenimiento para el público, siendo en cambio una obra preceptiva para las autoridades, al tener un fin pedagógico y político en sentido amplio, el que inmiscuye sus competencias dentro de la moral, la historia, la educación, la filosofía y, de manera principal, la teología². Teniendo este carácter complejo (Francisco Cuervo-Arango, importante biógrafo y estudioso de Bances, clasifica esta obra como didáctica³), la idea concebida de la comedia es integral, abierta al campo de lo social y comunitario, cuestión que la acerca a la concepción griega de *paideia*, pues con ella se pretenden transmitir los principios

* Este artículo es parte del Proyecto de Investigación Postdoctoral FONDECYT n° 3150334.

¹ El valor político de Bances no se limita a esta obra en particular, sino que, en general, gran parte de ella se le considera con este valor. Sin embargo, según lo destacado por sus especialistas, esta cualidad política sería más bien externa, vinculada a ciertas críticas y, con ellas, a rencillas que tuviera el autor con parte de la nobleza española de la época, cuyo valor no pasa de ser, en ese sentido, anecdótico. Por ejemplo, según señala Aurelio González, ya obras propiamente teatrales le habían ocasionado problemas políticos, que le costaron el traslado de Madrid, como administrador de rentas reales, primero, a Cabra, y luego a Córdoba, Málaga y Jerez (estas obras son *La piedra filosofal*, *El esclavo en grillos de oro* y *Como se curan los celos*, las que el prologuista y editor de la obra a la cual nos ocuparemos, Duncan W. Moir, denomina «trilogía de alegorías políticas» (cfr. Aurelio GONZÁLEZ, «Bances Candamo y la fiesta teatral», en *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid, Iberoamericana Editorial, 2007, pp. 133-146); y posiblemente circunstancias de este tipo le costaron la vida a Bances, tal como deja insinuar Gastón GILABERT (cf. «El universo dramático de Bances Candamo en Duelos de Ingenio y Fortuna», en *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, coords. Marta Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, p. 235). Como se verá, muy diverso es el criterio de lo político utilizado en este artículo, vinculado al problema de la fundamentación teológica de ella y, a través de ésta, el intento de lograr establecer un criterio de validez legítimo para la comedia.

² Fin político que es destacada por casi todos los especialistas que se han dedicado a su obra. Como señala Duncan W. Moir en el Prólogo a su obra: «Que yo sepa es el único documento en el que un dramaturgo europeo del siglo XVII confiesa abiertamente que escribe obras palaciegas con intención política» (Francisco BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books Limited, 1970, p. xcv). Del mismo modo destaca Ignacio Arellano: «la casi totalidad de los pocos trabajos modernos dedicados al dramaturgo, aprecian estos mismos rasgos. Díaz Castañón acepta la interpretación de Moir y señala que el de Bances es caso único en la dramaturgia europea, al reconocer abiertamente sus intenciones políticas y su “compromiso político”. Moli Frigola comenta la “utilización que hace de su cargo de comediógrafo real para efectuar un teatro de denuncia política”. M^a Cristina Quintero no ofrece novedades en este sentido: “Specifically [...] reveal a political intentionality inspired by the events taking place around him in the court of Carlos II”», (Ignacio ARELLANO, «Teoría dramática y práctica teatral sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988, p. 183).

³ Cfr. Francisco CUERVO-ARANGO, *Don Francisco Antonio de Bances y López-Candamo*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1916, pp. 35-51.

que rigen a la comunidad ética y dotar de identidad a la misma⁴. El *Theatro* expone su doctrina estableciendo un vínculo inseparable entre la obra de arte y la educación que debe ofrecer la comedia, teniendo como fin la actividad práctica ordenada a su realización cívica.

A este elemento lo hemos llamado *Comedia de la política*, por tener un contenido que persigue una educación direccional orientada al público general, pero principalmente al monarca (el propio Bances define su obra como «arte áulica y política»⁵), con el fin de influir sobre él. La comedia sirve, de esta manera, a los intereses políticos y se enmarca dentro de un contexto cultural y social específico, en el que colabora para su mantenimiento. Este deber presente en la obra, el que podemos denominar de «externo» por su función formativa patente, se complementa con otro que ha sido menos destacado por los especialistas de Bances, pero al que se enfoca el total proyecto del autor asturiano, al que dedicaremos la segunda parte, como es el elemento «interno». Éste se caracteriza por tener un contenido dirigido tanto a los artífices de obras como a los censores y, aún de manera más específica, a la propia comedia, en cuanto pretende encontrar su fundamento, el componente que la valide en sí misma y que logre establecer a la comedia española como la más alta que se haya realizado en todos los siglos, propiamente, los pasados y los presentes, como reza el título completo del libro.

Este esfuerzo de fundamentación la hemos denominado *Políticas de la comedia*, utilizando esta vez el término política no en un sentido específico (esto es, como un estudio reservado a los asuntos del estado, de la *polis* según la concepción clásica del mismo término), sino en un sentido amplio, como es una normativa elaborada con fin a un uso concreto y especializado en un arte, en este caso, la comedia. Bajo este criterio, la presentación que realiza Bances es una teología política, pues en ella se desarrolla un esfuerzo por legitimar la comedia a partir de los principios en los que se basa la religión cristiana y, a través de ella, informar al monarca de la recta doctrina a través de un medio que tenga, a su vez, validez moral⁶. Es por esto que la obra de Bances puede ser

⁴ Tal como expresa Werner Jaeger: «la idea de la educación representaba el sentido de todo humano esfuerzo. Era la justificación última de la existencia de la comunidad y de la individualidad humana». (Werner JAEGER, *Paideia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 6)

⁵ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 56.

⁶ Tal como señala Carlos Altini, en su libro *Fabrica de la soberanía*: «Por *teología política* entendemos un modelo teórico en la que la justificación del poder político opera a partir de un fundamento teológico *revelado*, que funda la suprema autoridad soberana, y en que se expresa una substancia *idéntica* religiosa

considerada en un sentido profundo como una interpretación y fundamentación política del poder, cuestión que es destacada por Ignacio Arellano, al asegurar que más que ser una obra de protesta política, como afirman la mayoría de sus estudiosos, es «más bien una doctrina general sobre el monarca y el *ars gubernandi*».⁷ De este modo, *Comedia de la política* y *Política de la comedia* funcionan como un par complementario para las necesidades de la época, tanto para formar al público como para expresar los fundamentos sociales y políticos, teniendo en sus bases los principios doctrinarios que la validan.

Para desarrollar estos dos puntos de análisis, el artículo se dividirá en dos: primero, se hará una presentación de la función pedagógica formal que debe estar presente en la obra, para, en un segundo momento, examinar cómo la obra de Bances logra defender la comedia de los ataques contra su valor moral. Con esta doble orientación, se lograría posesionar la comedia como medio válido de transmisión de la recta doctrina cristiana, gracias a la cual se podría adoctrinar al propio tiempo que entretener.⁸

I. COMEDIA DE LA POLÍTICA

La obra *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, es una obra de tres versiones, todas inconclusas e inéditas hasta 1970, cuando fueron editadas por el especialista Duncan W. Moir, en la editorial Tamesis Books Limited, en Londres⁹. Si bien cada una de las versiones tiene objetivos teóricos similares, el inicio de ellas dista mucho de ser semejante. La primera versión, escrita entre 1689 y 1690, comienza con

y cultural del cuerpo político, si bien secularizado», (Carlos ALTINI, *La fábrica de la soberanía: Maquiavelo, Hobbes, Spinoza y otros modernos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005, p. 16).

⁷ Ignacio ARELLANO, «La imagen del poder en el teatro de Bances Candamo, poeta áulico de Carlos II», *Rilce*, 26:1, 2010, p. 23.

⁸ Si bien este artículo se centra en la obra *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos* de Bances, es bueno señalar el importante trabajo que se ha realizado en los últimos años en torno la obra general del autor a partir de las iniciativas lideradas por el Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO). Destaca de este trabajo la «Bibliografía primaria» realizada, la que constituye, sin duda, un punto de apoyo fundamental para el trabajo sobre Bances. Cfr. J. Enrique DUARTE, Blanca OTEIZA PÉREZ, Juan Manuel ESCUDERO y Álvaro BARAIBAR, *Bibliografía primaria general del teatro de Bances Candamo*, Pamplona, Ediciones Griso-Universidad de Navarra, 2010.

⁹ Ignacio ARELLANO (una de las voces más autorizadas sobre Bances Candamo, sino la que más) en su artículo «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», realiza una excelente exposición del carácter preceptivo del *Theatro de los Theatros*, además de cotejar su contenido al aplicarlo a sus obras dramáticas (cfr. *Iberoromania*, 27-28, 1988, pp. 42-60).

una extensa discusión contra un libro publicado por el sacerdote jesuita Ignacio de Camargo en Salamanca el año 1689, llamado *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*.¹⁰ No obstante la referencia explícita al sacerdote desaparece en las posteriores versiones, el tema desarrollado en esta primera ocasión será el motor que las movilizará, siendo su labor fundamental establecer una argumentación sólida en torno al carácter moral de la comedia española contemporánea, destacando la superioridad técnica, moral y, evidentemente, teológica de ésta por sobre las tragedias antiguas. La segunda versión, escrita entre 1692 y 1694, entra inmediatamente en materia: comienza con la exaltación de la Comedia española en relación con el teatro antiguo, establece un vínculo de la Comedia con la filosofía, le otorga un carácter eminentemente ético, y crea un lazo con la política, dando cuenta de la importancia que tiene en la educación del monarca.¹¹ A la vez, en esta versión, el autor realiza una genealogía de la literatura española, poniendo el origen de ésta en los hebreos, en detrimento de la tradición gentil, pues en ésta se habría imitado sacrílegamente la obra realizada por el pueblo que, bíblicamente, es el elegido por Dios (problema sobre el que se volverá en la segunda parte de este artículo). La tercera versión, compuesta en los mismos años que la segunda, es de una elaboración especulativa altamente superior a las anteriores, de un contenido filosófico latente, con analogías de mayor profundidad, un estilo más depurado y de una evidente mayor extensión. Sin duda es la edición que Bances debió prever como la definitiva y en la que abarca los contenidos desarrollados en las anteriores, pero superando con creces la calidad de presentación.

Es esta última versión la que tiene el título completo de la obra, el cual es un buen resumen de lo pretendido desarrollar (El título completo es el siguiente: «Theatro de los theatros De los Passados y presentes Siglos: Historia Scénica Griega, Romana y Castellana: Preceptos De la Comedia Española sacados de las Artes Poéticas de Horacio, y Aristóteles y del vso y costumbres de nuestros Poetas, y theatros, y ajustados

¹⁰ Una buena reseña de la exposición de Ignacio de Camargo se encuentra en el artículo de Gascón GILBERT: «El compromiso político de Bances Candamo a través de su preceptiva y obra dramática», en *El eterno presente de la Literatura, Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX, Actas del IX Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH), Cádiz, 10-13 de abril de 2012*, coords. María Teresa Navarrete y Miguel Soler, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 207-214.

¹¹ Ahí sostendrá: «Ni aun en la diversión se han de apartar del bien público los Monarchas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar», BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 57.

y reformados, conforme la mente de el Doctor Angélico y Santos Padres»¹²). Por lo pronto, de este título nos interesa destacar la idea de «reforma» que se señala casi al final, la cual da cuenta de la actitud y la distancia que se propondrá entre el teatro de los pasados siglos con la comedia del presente e, inclusive, con su futuro inmediato, al referir la intensión preceptiva que se encuentra en el tratado, con fin al desarrollo del arte. La idea de reforma, de esta manera, tendrá dos vertientes: por un lado procurará una mejora en la comedia española, pero, a la vez –y siguiendo el sentido que brota de la misma palabra-, pretende una modificación dirigida a la formalidad de la obra, y con ello llevará a efecto el trabajo de dar forma (establecer una preceptiva) a aquello que había llegado a la perfección mediante la costumbre. La comedia para Bances no se puede elevar aún más (tal es el nivel de perfección que había alcanzado¹³), sino que deberá re-formarse e, inclusive, in-formar a los que ya la realizan, pero que carecen del arte que corresponde para su elaboración, no meramente sometida a la práctica, sino a una técnica especializada. Lo destacable en este objetivo es el carácter reflexivo propuesto por Bances y la autoconciencia que tiene del lugar que ha llegado a ocupar la comedia española en la época aurea, considerada en la cumbre de los siglos, cuestión que destaca en todas las versiones¹⁴, pero en la tercera tal consideración cobra una directriz especial, dado el carácter reflexivo con el que se asume esta jerarquía. Ahí dice:

nuestros Ingenios las escriuen [las comedias] más por las costumbres que en los theatros aprendieron, que por los preceptos que en el arte estudiaron, y así hacen experiencia ruda la que hauía de ser arte ingeniosa, y el que acierta, acierta guiado ciegamente de los otros, imitando lo que ve y no observando lo que saue¹⁵.

¹² *Ibíd.*, p. 77.

¹³ Juicio que había sido previsto por Lope de Vega quien en su *Arte nuevo de hacer comedias*, de 1609, ya señalaba: «Mándame, ingenios nobles, flor de España / que en esta junta y academia insigne / en breve tiempo excederéis no solo a las de Italia, que envidiando a Grecia, / ilustró Cicerón del mismo nombre, / junto al Averno lago, sino a Atenas...» Lope de VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1973, Tomo II, p. 1007.

¹⁴ En la segunda versión sostiene: «Es oi la Commedia Española, en línea del Poema, vno de los más elleuados que en algún siglo se han conocido, lleno del más decoroso y remontado estilo del idioma Castellano, de las más altas sentencias de la Philosophía moral, ética y Pollítica...» (BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros*, p. 50). De igual modo, al comienzo de la tercera versión sostendrá: «Ha llegado la Comedia Española a ser la maior de quantos Poemas han conocido Los Siglos, excediendo a los Epicos, Trágicos y Cómicos Griegos y Latinos...», BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, pp. 77-78.

Ante la conciencia de lo conseguido, se asume el deber de perpetuarlo, logrando establecer el *ingenio* como un conocimiento teórico, con el fin de formalizarlo, de pasar de la «experiencia ruda» a «arte ingeniosa»¹⁶. La preceptiva del Ingenio en Bances se encuentra orientada no a la facultad interna del poeta, sino a su producto: se propone esclarecer las normas que deben seguir los Ingenios con fin a realizar una obra que goce de perfección determinada desde su construcción interna, de la cual se deriva el producto como una consecuencia lógica. De esta manera, la reforma al teatro debe contener un exhaustivo análisis de las propiedades que ha de tener en cuenta el poeta al escribir su obra pero, a la vez, cobijar un elemento doctrinario que valide aquella reforma.

En efecto, toda reforma, sea de la índole que sea, contiene elementos que pretenden modificar el orden existente de cosas, produciendo de esta manera un cambio sustancial a su estado previo. En el libro de Bances tal reforma tiene un sentido educativo, orientado a la formación del monarca y del pueblo, por ello su finalidad tiene un marcado acento moral, social y político. De revisarse desde la primera versión, se destaca que el motivo por el que inicia el plan estructural del libro (ya mencionado en la introducción) es una disputa con el sacerdote Ignacio Camargo, en torno a la licitud del teatro, fundamentalmente referida a materia moral. Tal como apunta Duncan Moir en su prólogo al texto: «Para Camargo, los teatros son fuente de un sinnúmero de ejemplos viciosos que trastornan por completo la moralidad cristiana», para transcribir inmediatamente las palabras del sacerdote jesuita:

¹⁶ *Ingenios* es un modo amplio de denominar a los autores del pasado, tal como apunta Menéndez Pidal: «un *ingenio* es el nombre genérico que viene a desbancar la de “un autor” o “un poeta” de antes», (Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de la lengua española*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Academia Española, 2005, vol. I, p. 1237). Pero, a la vez, el proyecto de Bances trae a presencia otro realizado años antes por Baltasar GRACIÁN, primero con su *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642) y luego en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), referencias que hacen que la interpretación de tal *Ingenio* se torne más elocuente que el mero uso genérico. Al intentar llevar a preceptos lo que aquellos *Ingenios* realizan por costumbre, se procura dismantelar la misma idea de ingenio en un sentido lato, para otorgarle un contenido y una forma diversa. Dicho y resumido por el recién mencionado Menéndez Pidal, *Ingenio* en la teoría de Gracián es: «la facultad más relevante de todas: con lo cual se nos dice que la invención y la novedad prevalecen sobre la selección [propio del juicio], al revés del siglo XVI [...] El ingenio es el creador de la belleza, no el juicio, de modo que ingenio y facultad poética vienen a ser sinónimos», *Ibíd.*, p. 1237. Lo interesante de la teoría del *Ingenio* al ponerla a la par con la del juicio, en tanto facultades, supone una categorización interna del ingenio, tal como la filosofía (en particular en una rama de ésta, como es la lógica) había desarrollado con el juicio. El ingenio deja de ser una simple potencia determinada por la inmediatez, para cobrar una estructura en el orden del pensamiento, la cual dispondrá y organizará la función «inventiva» del poeta.

Allí [en el teatro] tiene puesta el Demonio su Cátedra de la pestilencia, como dize el Profeta Rey, donde todas las lecciones que lee son en todo contrarias a la doctrina de Iesuchristo. Allí se veen prácticamente vituperadas todas las virtudes Christianas, y celebradas y aplaudidas todas las acciones contrarias a las máximas divinas del Evangelio¹⁷.

El ataque se dirige contra la calidad moral del teatro, por ello, la defensa de Bances se dirigirá justamente a salvar tal dignidad. Sin embargo, la manera de realizar dicha defensa en esta primera versión, si bien abunda en erudición, pareciera carecer de un punto de apoyo argumentativo firme, pues en primera instancia la apelación que realizará Bances es un llamado a la experiencia. La crítica a los teatros «es materia de hecho y que no toca a la ciencia sino a la experiencia [...] Luego en el hecho se ha de atender sólo a la práctica y no a la especulación»¹⁸.

La solución ha de seguir una estructura lógica formal básica: la respuesta que da Bances se basa en criticar la aplicación del método deductivo utilizado por Camargo contra la comedia, para, en cambio, reducir su investigación al método inductivo. El argumento lo desarrolla criticando el siguiente silogismo realizado por Camargo: «los Santos Padres condenaron por obscenas y torpes las comedias antiguas, las modernas son más obscenas y torpes, luego también se deben condenar las modernas»¹⁹. A lo cual Bances replica:

La maior no se la disputamos, la menor no la prueba, y quiere que la consecuencia sea infalible. Digo que no prueba la menor porque ni dice verdad en las comedias antiguas ni en las modernas, y quien se atreuió a asegurar al mundo presente lo que no tienen éstas ya se ve que supondría en aquéllas.²⁰

A partir de estas premisas y esta conclusión es como desarrollará el análisis del teatro de los pasados siglos. Si bien la premisa mayor (esto es, que las comedias antiguas eran «obscenas y torpes») no la disputa, si la aclarará y revisará, para matizar el juicio asertórico que contiene; la premisa menor (esto es, que las comedias modernas «son más obscenas y torpes») es el argumento final a rebatir, por lo cual hará una

¹⁷ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. lvii.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 4.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 4-5.

²⁰ *Ibíd.*, p. 5.

exhaustivo examen de la estructura total de la comedia, desde donde podrá reprobar la condena a la comedia moderna, pues al no ser ciertas las premisas (al no ajustarse a la experiencia), la conclusión del silogismo es errónea.

Para ello la primera versión de la obra guarda un contenido que será omitido en la segunda y retomada en la tercera, la que es de gran interés, aunque sea por los datos eruditos entregados en el análisis del teatro antiguo, detallando sus diversos componentes, las distintas clasificaciones, las obras y modos de interpretarlas, los diferentes actores y sus maneras de representación, desclasificando y distinguiendo entre «theatros, juegos scénicos y Representantes»²¹; entre los *Histriones* («Genérico a todos los representantes de cualquiera línea»²²) distingue a «Mimos, Archimimos, Pantomimos, Mesochoros, Charagos, Cómicos, Histriones y Trágicos», y divide la tragedia en tres jornadas: «Prótasis, Epítasis y Catastrophe». De estas clasificaciones y la posterior enumeración erudita en torno a las sentencias de las autoridades eclesiásticas y de los filósofos antiguos, rebatirá la premisa falsa con el conocimiento directo de ellas, no siguiendo un aparato doctrinal enjuiciador. Fundamentalmente se sentará a la sombra de Aristóteles, gracias a quien llegará a ensalzar la tragedia antigua, al declarar: «Esta [la tragedia] se escribió siempre conforme los preceptos de Aristóteles, que fue quien le dio la más elevada norma. Veamos qué reglas impuso a este graue y decoroso festejo, que era (según quieren) más decente y honesto que los modernos»²³. Si la tragedia antigua goza de virtudes dignas de ser salvadas, cómo no las tendrá la comedia moderna, que se encuentra en la cima del teatro de todos los tiempos, según su opinión. Sin embargo, es interesante ver el carácter argumentativo lógico que sigue Bances: si inició su análisis mediante un silogismo, será utilizando otro con el que validará su posición. En éste sostiene: «el acto que es por sí intrínsecamente malo, moralmente no puede ser alguna vez bueno; la Comedia puede ser alguna vez buena; luego no es intrínsecamente mala»²⁴.

La argumentación de estas premisas es la distinción entre la Comedia por sí misma y lo que contiene. De la primera sostiene Bances:

²¹ *Ibíd.*, p. 7.

²² *Ibíd.*, p. 8.

²³ *Ibíd.*, p. 25.

²⁴ *Ibíd.*, p. 32.

no es pecaminosa, si no se mezcla con cosas torpes i ilícitas. Antes se ordena al bien común, y al alivio de la fatigada naturaleza, que se deleita en las representaciones, según la opinión de Aristóteles, llamando *Eutrapelia* a aquella virtud moderadora de los extremos, y el Angélico Doctor la llama *alegría*.²⁵

El silogismo propuesto tiene la clave en su premisa menor, y es ver si *la Comedia puede ser alguna vez buena*. De probarse esto, la comedia se encontraría justificada. De este modo, más allá de la aparición de la virtud particular que debe ordenar lo lúdico, como es la «*Eutrapelia*», lo que puede convertir a la Comedia en un acto ilícito no es la Comedia en sí misma, sino el contenido que en ella se represente, destacando que el fin que ha de perseguir toda obra es el bien común y el alivio de la fatiga. Del bien común, siguiendo la doctrina tomista, sabemos que es el fin que toda ley debe perseguir²⁶ y a la que se debe orientar todo el que se encuentra inserto dentro del orden político. Por tanto, toda Comedia que se encuentra dentro de este orden debe participar de él, como individuo dentro de un todo, y la entretención que produce «alivio de la fatigada naturaleza» debe seguir semejante orientación.

Esto, que es dicho en tono general en la primera versión, es patentizada en la segunda dándole un claro tono pragmático a la teoría, al asegurar:

Si al pueblo es menester divertirle aprovechándole, ¿qué hará a vn Monarcha, que sólo nació para el bien de todos y que aquellas tres horas se las permite el Pueblo mismo, que es acrehedor de todas las suias, por la necesidad que tiene de ellas su ánimo para el honesto recreo?²⁷

Y en la tercera versión, aunque más orientada a la instancia artificiosa propia de la comedia, llegará a asegurar que los Poetas cómicos son los «Maestros del Pueblo», porque deben deleitar a la vez que «enseñar, persuadir, y contar», en palabras de Cicerón; en tanto que las obligaciones del cómico son dos: «la primera, que es de divertirle inculpablemente [...]; la segunda, que es divertirle aprovechándole»; pues,

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ «Como la ley se constituye primariamente por el orden al bien común, cualquier otro precepto sobre actos particulares no tiene razón de ley sino en cuanto se ordena al bien común.» (S. Th. I-IIae, q. 90, 1 ad. 1)

²⁷ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 56.

como sostiene Lipsio, «debajo de las fábulas y exornaciones Poéticas se encuentran los dulces frutos de la doctrina»²⁸.

Ahora bien, la forma que tiene la comedia, y lo que le proporciona su valor educativo y propiamente moral es la presentación de la realidad no tal como es, sino como debe ser. Semejante distinción ya se encuentra en la *Poética* de Aristóteles:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.²⁹

La necesidad planteada por Aristóteles en la obra del poeta, mediante la universalidad de las afirmaciones, suponen en la acción un como debe ser cada vez y en todos los mundos posibles, no circunscrito a la facticidad del acto particular, de modo tal que se pueda lograr, a través de la obra poética, una estructura que exprese un corpus doctrinal moral acabado. Bances en las tres versiones del *Theatro* expone la misma idea³⁰. Lo destacable en la supremacía que se le otorga al deber ser moral por sobre el ser fáctico, es el carácter intrínsecamente práctico de la obra así entendida, excediendo la moralidad particular de tal o cual poeta. La comedia debe educar a la vez que entretener, una educación que dé cuenta de lo universal circunscrito a una filosofía de las costumbres: omitiendo el hecho concreto, se eleva por sobre él, para dar cuenta de

²⁸ *Ibíd.*, p. 80.

²⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 157-158.

³⁰ Por reiterar con casi las mismas palabras del estagirita, ponemos a pie de página cada una de las oportunidades en que Bances presenta la misma idea:

Primera versión: «la Poesía enmienda a la historia, porque ésta pinta los sucesos como son, pero aquélla los pone como deúan ser», BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 35.

Segunda versión: «[La Commedia Española] ha representado la fortuna al gran theatro del mundo en sus varias scenas, abundante de todos los ejemplares de la vida como la historia, y aun mejor que ella, porque así como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda, imitándola, así la Poesía llega después de a historia i, imitándola, la enmienda, porque aquélla pone los sucesos como son, y ésta los exorna como deúan ser, añadiéndoles perfección, para aprender de ellos», *Ibíd.*, p. 50.

Tercera versión: «Es la historia visible de el Pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia, porque como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda imitándola, así la Poesía llega después de la historia, i imitándola la enmienda».

«Imita la Comedia a la historia, copiando sólo las acciones airosas de ella y ocultando las feas. Finalmente la historia nos expone los sucesos de la vida como son, la comedia nos los exorna como deúan ser, añadiéndole a la verdad de la esperiencia mucha más perfección para la enseñanza», *Ibíd.*, p. 82.

un modo de conducta determinada. Poniendo acento «en el modo» de obrar en cada situación, la Poesía se reviste con personajes que pueden ser extraídos de la historia, de sucesos amorosos o de fábulas. De esta manera, y como ya fue dicho en la introducción, la Comedia se revela como una *paideia*: educa con preceptos universales al ciudadano, teniendo un carácter eminentemente político, cuyo fundamento es moral, otorgándole así un contenido válido a la comedia (recuérdese que es éste, el contenido, lo que hace reprochable o no a la comedia), de modo que quedaría justificada para cumplir una función social, con vistas a la educación tanto del monarca (en el caso de Bances, por ser su obra, como ya fue citado, «política y áulica») como del pueblo.

II. POLÍTICAS DE LA COMEDIA

De lo visto hasta este momento destaca el carácter educativo, moral y, en su vínculo cívico, los rasgos eminentemente políticos que tiene la comedia. Se ha omitido de manera voluntaria el contenido cultural de Bances, justamente para destacar el carácter formal que contiene el proyecto del *Teatros de los teatros*; sin embargo, este contenido fundamentará la reforma de la comedia, en tanto tiene su base en el saber más alto para la época, la teología, la cual, ya desde Aristóteles, es la «ciencia primera»³¹, por tener como objeto de estudio el «ser inmóvil e inmutable»³², que en la interpretación cristiana sería identificado con Dios.

³¹ «Conque tres serán las filosofías teóricas: las matemáticas, la física y la teología (no deja de ser obvio, desde luego, que lo divino se da en esta naturaleza, si es que se da en alguna parte), y la más digna de estima (de ellas) ha de versar sobre el género más digno de estima. Y es que las ciencias teóricas son, ciertamente, preferibles a las demás y de las teóricas, esta (es la preferible)», ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Editorial Gredos, 1994, pp. 157-158.

³² Con todo, se ha de destacar la diferencia entre la concepción de teología del estagirita con la del español de la época aurea. Para Aristóteles, aunque primera y más alta, la teología es una ciencia en cuanto tal, como la matemática y la física, y como ellas tiene su objeto propio de estudio. Para la concepción española la teología no es propiamente una ciencia, pues excede los límites del entendimiento humano, teniendo su fuente no en la razón, sino en la revelación divina. Cuestión que queda gráficamente explicitada en los frescos de la Real Biblioteca de Monasterio del Escorial (de pasada la mitad del siglo XVI), donde al margen de la representación de las artes liberales, se encuentra la teología, representada por una «doncella gentil y hermosa, “que no admite corrupción ni vejez”», la cual «señala a la Sagrada Escritura, en medio de los cuatro padres de la Iglesia. Su dedo se apoya con elegancia y, a la vez, con firmeza, sobre el texto sagrado, como queriendo convencer a los cuatro doctores de que aquél es el único manantial donde se debe buscar la verdad», Manuel RINCÓN ÁLVAREZ, *Reflexiones en torno a una bóveda*, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 84-85.

Dentro de los propósitos de Bances de realizar una «reforma» de la Comedia, se pueden destacar dos objetivos presentados por el autor: primero, lo que ya fue sostenido en la primera parte: «quedando la Comedia reformada, se escusará quitar al pueblo vna diversión tan inculpable y el vnico y solo desahogo que ai en España».

La segunda, que es de lo que nos ocuparemos en esta sección, propone que, mediante esta reforma:

Sabrán nuestros Ingenios cómo las han de escriuir sin escrúpulo y con arte, y se hallarán con la noticia de todos los theatros antiguos y modernos, y sobre todo se logrará que sepan los Censores lo que en ellas pueden permitir o deuen condenar, pues por no estar esto reducido a certeza y a lei, se han experimentado y se veen oi no pocos inconvenientes que se irán mostrando en el discurso de esta obra.³³

Las dimensiones que abarca dicha reforma (que sólo tiene el carácter de proyecto, pues únicamente logró desarrollar con cierta extensión la primera parte, la dedicada a los teatros pasados y no la dedicada a los presentes) exceden a lo que en apariencia quiere decir este «saber escribir». La intensión de Bances es de una globalidad y una concepción patentemente ambiciosa. La apelación a los censores es elocuente en sus pretensiones de universalización: entregar una regla común, esto es, proporcionar las bases con fin a establecer una sistemática específica que articule y legitime tanto las reglas de construcción como de crítica. Tal pretensión hace urgente la necesidad de encontrar un método para desarrollar tal tipo de construcción, mediante el cual podrá salvar a la comedia, ya no por el uso que se haga de ella, sino por la validez legal que contiene desde su fundamento. De lograr tal cosa, insertaría dentro del análisis político un elemento que pondría en jaque las críticas teológicas que se le habían hecho a la comedia y poco importarían los elementos de los que se compone el teatro, pues al descubrir su basamento se tornaría accidental lo otro, ya que de encontrarse semejante fuente, ésta funcionaría como una carta de presentación que confirmaría la plena nobleza de su estirpe.

Para alcanzar este fin, Bances utiliza el método genealógico (con un sello claramente teológico), ya que si se pudiera justificar el origen de la comedia, ésta se encontraría validada de suyo y serviría de precedente para establecer ciertas normas que

³³ BANCES CANDAMO, *op. cit.*, p. 90.

deberá contener la obra con fin a ser moralmente correcta. De este modo, la apelación será a encontrar un origen sagrado, que legitime y otorgue un sentido superior a la comedia, el cual, evidentemente, según la concepción de mundo de la época (patente en el fresco de la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial)³⁴, se encuentra en las escrituras y en las fuentes sagradas.

A partir de esta base recoge que: si Dios fue el primer poeta, tal como aseguran los doctores de la Iglesia (San Agustín habla del universo como «hermosísimo verso de Dios»; San Pablo en la carta a los Efesos, dirá: «porque somos Poema suio») (Bances 95); el primer poema fue el libro de Job y el primero en componer versos fue Moisés con fin a aliviar el tormento del pueblo elegido en su cautividad en el desierto, el escritor ya puede asumir a partir de esto un origen sagrado de la comedia, desde donde se habría desarrollado posteriormente el arte de la escritura en los pueblos gentiles, imitando y viciando la literatura y ciencia hebrea. Con ello se encontraría una justificación de la comedia, puesta en el comienzo –y en los fundamentos– de la religión cristiana.

El movimiento que realiza Bances es de inteligente factura, ya que si el teatro criticado anteriormente por los Santos Padres de corrupto y sacrílego había sido el griego y el latino, al ir más allá en el tiempo estableciendo un origen puro y sagrado, logra saltar por encima de la crítica, dándole una validez puesta en el origen y, por tanto, inmutable. Sentado esto, podrá realizar un análisis detallado de las distintas partes que componen el teatro³⁵, y que lo ha compuesto en todo su transcurso histórico, de modo tal que teniendo un origen inalterable, de plena validez moral en una mano, y con el estudio de la experiencia en la otra, podrá descender por la historia, revisando y exponiendo cada uno de aquellos momentos de los «teatros de los pasados y presentes

³⁴ Ver nota 31.

³⁵ Fundamentando de este modo los teatros, podrá luego Bances realizar la reforma referida, la que buscará revisar, aclarar, complementar y ordenar las distintas circunstancias que engloban a la totalidad de las partes que componen la obra teatral, tales como «Argumento, Contextura, Epissodio, Costumbres, Doctrinas, Locución, Personages, Mússicas, Danzas, Sainetes, Machinas, Apparato, Representantes y Theatros» (BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros*, p. 88). En la primera y segunda versión incluye también «locución, Trages». Por lástima, Bances únicamente alcanzó a desarrollar de manera acabada la primera parte de su proyecto, la que trata todas estas partes en el teatro antiguo, a las que corresponde su «forma material [...] sus assientos, órdenes y capacidad, qué costumbres se observauan en ellos, qué aparato, trages, coros, personages, doctrinas y estilo componían el espectáculo de sus solemnidades, los preceptos que guardauan sus composiciones, en quales hubo obscenidades, torpezas y atrocidades, y en quáles no, de qué forma y dónde se executauan éstas», (*Ibid.*, p. 88). En suma, gran parte de la temática que tenía pretensiones de desarrollar en torno a la Comedia española con fin a controlar todos sus elementos, la realizó en torno al «teatro» de los pasados tiempos.

siglos», depurando lo que hay que depurar, censurando lo que haya que censurar, con fin a alcanzar una Comedia que se encuentre a la cabeza de todos los tiempos, tanto en calidad representativa, como en altivez moral. Y de este modo, recién bajo el amparo de semejante estudio, podrán los teólogos dar cuenta de la validez o falta de ella:

Diremos todas las cosas de que deue constar el Poeta cómmico, y las que ha de observar y sauer para escribir, cómo ha de ser el Representante y de qué qualidades y preceptos se ha de componer [...] Debajo de estas reglas y preceptos, y aueriguando el hecho de estos dos artículos [el análisis de los tiempos pasados y presentes, cada uno es objeto de un artículo], hará la theología su juicio y veremos si las permite o no, sujetando desde luego mi parecer a su decisión, y siendo ya más fácil de combenir las dos opiniones, verificados y acrisolados los Fundamentos de entrambas, y también se conocerá quáles de nuestras comedias guardan o no guardan los preceptos que aquí se expresan.³⁶

De aquí en adelante la ruta queda señalada, pero no andada, pues el manuscrito, en lo que concierne al desarrollo de dicho plan queda truncado. Sólo alcanza, como ya fue dicho, a desarrollar el primer artículo, al que corresponde al teatro pasado. La elaboración de una preceptiva en el artificio de la comedia se encuentra estrechamente unida a la preceptiva moral y política que debe subyacer a la creación artística. Lo que comenzó como una querella contra la teología encuentra y se justifica en la propia teología para poder legitimarse. Las disputas y las vertientes que debe tener presente están tomadas de ella, realizándose un círculo perfecto entre los extremos: si la teología le había quitado la validez a la Comedia para desarrollarse con propiedad (a través de la crítica de Ignacio de Camargo), será la misma teología la que repondrá tal validez, pero no desde un afuera, como autoridad, sino desde adentro, en tanto es la que proporciona el valor a la misma obra de arte desde su origen.

³⁶ *Ibíd.*, pp. 88-89.

III. CONCLUSIÓN

Francisco Bances Candamo, dramaturgo de cámara de Carlos II, es el escritor que asistió al fin de la época áurea de la literatura española y casi al fin de toda una dinastía en España. Bances con su intento de preceptiva (otro tanto hizo Gracián pocos años antes), de estructurar mediante un orden las formas y usos del mejor modo de hacer comedias, da así una clara señal del fin de una época: el «ingenio» se había convertido en objeto de estudio, momificándolo al estratificarlo, y la obra de arte se transforma en objeto de crítica con fin a guardar sus modos y sus usos en sarcófagos, y veladamente, inclusive, en formas de poder: su legitimidad ya no se encuentra propiamente en los «ingenios», sino en las justificaciones morales y teológicas que de la comedia se puedan hacer.

El trabajo que hemos presentado más que en la propia clasificación se concentró en los fundamentos sobre los cuales se realizaría esta otra labor. El asentamiento de ellos posibilita la concreción del proyecto al dar una directriz sobre la que deberá seguir el análisis, no quedando sujeta al azar ni a las disposiciones arbitrarias del autor. Ya destacado, es de sumo interés, pues el libro del *Theatro de los theatros* cobra validez en sí mismo gracias al método seguido por el autor, pues no ha sido tomando las normas de validez universal como se insertó en el estudio de las diferentes formas y manifestaciones del teatro en la historia, sino que partiendo de lo que él llama la experiencia, esto es, el estudio detallado y erudito de la historia, como ha llegado a las distintas conclusiones y preceptos con validez universal. Cuestión que le otorga una destacada importancia al libro presentado, pues permite rastrear con diafanidad una ilustrada investigación sobre la dimensión global que se tenía del teatro antiguo, y la concepción de lo que debería haber sido en su presente, en el mundo literario español del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTINI, Carlos, *La fábrica de la soberanía: Maquiavelo, Hobbes, Spinoza y otros modernos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.
- ARELLANO, Ignacio, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28, 1988, pp. 42-60.
- , «La imagen del poder en el teatro de Bances Candamo, poeta áulico de Carlos II», *Rilce*, 26:1, 2010, pp. 23-36.
- , «Teoría dramática y práctica teatral sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, 1988, pp. 169-193.
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Editorial Gredos, 1994.
- , *Poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books Limited, 1970.
- CUERVO-ARANGO, Francisco, *Don Francisco Antonio de Bances y López-Candamo. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1916.
- DUARTE, J. Enrique, OTEIZA PÉREZ, Blanca, ESCUDERO, Juan Manuel y BARAIBAR, Álvaro, *Bibliografía primaria general del teatro de Bances Candamo*, Pamplona, Ediciones Griso-Universidad de Navarra, 2010.
- GARCÍA DINI, Encarnación, *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas*, Madrid, Cátedra, 2006.
- GILABERT, Gascón, «El compromiso político de Bances Candamo a través de su preceptiva y obra dramática», en *El eterno presente de la Literatura, Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX Actas del IX Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH)*, Cádiz, 10-13 de abril de 2012, coords. María Teresa Navarrete y Miguel Soler, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 207-214.
- , «El universo dramático de Bances Candamo en Duelos de Ingenio y Fortuna», en *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo*

de Oro, coords. Marta Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 235-240.

GONZÁLEZ, Aurelio, «Bances Candamo y la fiesta teatral», en *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid, Iberoamericana Editorial, 2007, pp. 133-146.

JAEGER, Werner, *Paideia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de la lengua española*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Academia Española, 2005, vol. I.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel, *Reflexiones en torno a una bóveda*, Salamanca, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, II, 1973.



DOI: 10.14643/51B

RECIBIDO: DICIEMBRE 2016
APROBADO: FEBRERO 2017

